LA MUSIQUE CHINOISE
SIGNE ET MOYEN
DE L'HARMONIE COSMIQUE

Outre un assemblage de sons dont nos oreilles occidentales acceptent peu volontiers la structure, que signifie pour nous la musique chinoise, dont les textes anciens font si grand cas ? Leurs allusions sont si nombreuses et si précises qu'il n'est pas trop téméraire de chercher à dire ce qu'à tout le moins elle signifiait pour les Chinois d'autrefois. C'est ainsi qu'on relève, par exemple, dans le *Che-king* (*Ta-ya*,1), ces quelques vers où s'expriment à la fois l'exaltation de l'Age d'Or et l'harmonie du monde :

« Oh ! des tambours, des cloches, l'harmonie !
Oh ! qu'il était joyeux, le *pi-yong* !
Les tambours de lézard battaient : pong ! pong !
Les musiciens aveugles jouaient à l'envi ! »

Ce texte d'apparence bucolique appelle en fait une série de remarques, où va se dessiner la fonction d'une musique traditionnelle riche de sens : le concert est donné dans le cadre du *pi-yong*, jardin édénique en forme de jade *pi* (annulaire) où est enseignée la musique, où l'étymologie appelle l'accord, l'harmonie (*yong*), dont la forme fait un réceptacle de l'influence céleste au centre de l'Empire ; il l'est à l'occasion de la construction du *ling-t'ai*, qui a littéralement la même signification (c'est la « tour des influx célestes »), et qui s'établit au centre du *ming-t'ang*, lui-même palais central de la lumière ; enfin il est exécuté par les musiciens aveugles de la cour, que leur retrait hors du monde des perceptions visuelles investit d'une véritable fonction de médiation. L'allégresse exprimée par ces rythmes confir-

me l'adage répété par le *Li-ki* (XVII,2) : « La musique, c'est la joie » *yao tche lao ye*. *Yao*, musique, et *lao*, joie, sont en fait deux prononciations différentes du même caractère, dont le graphisme échevelé figure très explicitement une batterie (tambour et timbres) montée sur un trépied de bois : parfaite identification de l'instrument au sentiment qu'il fait naître. Mais expression surnuméraire de la béatitude primordiale.

1. *La musique harmonise le monde.*

La musique, fait dire magnifiquement Liu Pou-wei à Chouen, « est l'essence du Ciel et de la Terre. » Le Li-ki (XVII,2) renchérit : elle est « à l'origine de la manifestation (*t'ai-che*, le Grand Commencement). » On ne sait s'il faut comprendre qu'elle est sans âge, ou qu'elle rythme le développement de la manifestation elle-même (1). Peut-elle fut-elle produite, en ce commencement, par le Premier Crocodile, dont la queue battait le tambour sur son ventre : certaines légendes antiques nous le font croire. Toutefois, selon le *Chan-hai king*, les huit héros inventeurs du chant et de la danse sont étroitement apparentés à Hi-ho, le Soleil, le maître de l'ordre cosmique et de l'astrologie. La tradition attribue encore l'invention de la musique — comme de tous les arts libéraux — à Houang-ti, l'Empereur Jaune, ou plus précisément à son assistant Ling-louen : celui-ci recueillit en effet les bambous nécessaires à la confection des tubes-étalons sonores dans la région du Kouen-louen, la montagne du Centre du Monde. De fait, lorsque Chouen succède sur le trône à Yao, l'un de ses premiers soucis, rapporte le *Chou-king*, est d'uniformiser (*t'ong*) les tubes musicaux, ce qui suppose une connaissance ancienne et déjà altérée. Concurremment, après avoir observé le cours des astres, Chouen normalise les mesures et les rites. En dépit de son éclatante référence au Centre primordial, l'invention de Houang-ti correspond à un deuxième stade d'élaboration : en effet, l'invention du *cheng*, sorte d'orgue à

(1) Il n'est pas indifférent de noter que le seuil de l'individuation franchi par l'être humain est assimilé par le *T'ai-yi kin-houa tsong-tche* à un « son » (cf. notre version annotée de ce texte (Paris, 1970, p. 72).

bouche fait de tubes de bambou, est attribué à Niu-koua, tandis qu'en contrepartie celle du *k'in*, cithare à cinq cordes, est légendairement le fait de son époux Fou-hi.

L'art musical est-il originellement un art ésotérique ? Son efficacité paraît le commander. Granet a remarqué (2) que le caractère *kong*, image de l'équerre antique, et par extension de l'œuvre qu'elle permet d'exécuter, désigne les arts magiques en même temps que l'art musical. Le « pas de Yu », qui constitue une danse labyrinthique — donc liée au symbolisme d'instauration cosmique —, et peut-être un exorcisme, possède manifestement un caractère initiatique. Il est vrai que la voix de Yu donne la note fondamentale (3). Mais aussi, rappelle le *Tcheou-li*, le tube qui donne la note initiale *kong* ne se sépare pas d'un instrument divinatoire formé de deux planchettes figurant le Ciel et la Terre.

***

La musique, « essence du Ciel et de la Terre », ou instrument de leurs rapports ? L'un et l'autre sans doute : selon les textes classiques, elle résulte de leur influence réciproque, l'imite dans sa perfection, l'assiste, ou même se substitue à elle. Elle est, dit le *Li-ki* (XVII,2), « rectrice (*ming*) du Ciel et de la Terre », c'est-à-dire, commente Fang K'iao, « qu'à travers elle, par son canal (*tao*), les souffles (*k'i*) du Ciel et de la Terre transforment les dix mille êtres. »

On a vu que le *pi-yong*, où se donne le concert impérial, symbolise le *centre* de l'Empire, en même temps qu'il est une image du Paradis terrestre. Les influences célestes y sont reçues, les animaux sauvages y vivent en liberté. Le *pi-yong* est associé au *ming-t'ang*, temple central où l'empereur fait coïncider les rythmes de la Terre avec ceux du Ciel. Si l'on s'en rapporte au *Tcheou-li*, il faut comprendre que c'est la musique cérémonielle qui fait descendre l'influence céleste au centre du monde. Elle permet en outre

(2) *Danses et Légendes de la Chine ancienne*, p. 282.

(3) Et qu'il a pour compagnon K'ouei, le tambour, ancien maître de musique de Chouen (*ibid.* p. 505).

que s'y manifestent celles de la Terre : grâce à la danse de Hien-tch'e (c'est le nom du lac d'où s'élève le soleil matinal), accompagnée par les luths de *k'ong-sang* (« mûrier creux », autre symbole du soleil levant), « tous les esprits terrestres sortaient, on pouvait jouir de leur présence et leur rendre les hommages consacrés. » Par la vertu de la musique, confirme le *Chou-king*, *chen jen yi ho*, « s'établit l'harmonie entre les Dieux et les hommes ». « La grande musique, lit-on encore dans le *Li-ki* (XVII,1), imite l'harmonie entre le Ciel et la Terre... l'harmonie étant, aucune des cent choses ne se perd... La musique aime l'harmonie ; elle accompagne les influences d'En-Haut (*chen*), et obéit ainsi au Ciel... C'est pourquoi les grands Sages (*cheng-jen*) faisaient de la musique : ils répondaient (au désir du) Ciel. »

C'est par la danse et la musique que Chouen pacifie les barbares Miao. K'ouei, son maître de musique, chante : « Oh ! je frappe la pierre musicale, j'effleure la pierre musicale ! Les cent animaux viennent danser ensemble ! » (*Chou-king*, 1,2) (4). Ce fut vrai, semble-t-il, dès les origines, car dès qu'inventés, les tubes sonores permirent de faire danser un couple de phénix (ou de faisans). Le phénomène se vérifie encore au temps de K'ouei, qui révèle : « Si l'on exécute les neuf (chants) *siao-chao*, les phénix *fong* et *houang* arrivent et manifestent leur satisfaction (ou s'agitent avec élégance) » (*Chou-king*, 1,5). Le couple *fong-houang* est le symbole heureux du pur *yang*. Il faut également observer que, d'une part, les ailes des faisans sont en rapport avec le *cheng* de Niu-koua ; d'autre part que leurs battements d'ailes (ainsi dans le *Hia siao-tcheng*) sont en relation symbolique avec le tonnerre, que peut-être ils produisent, et avec l'ébranlement de la nature, l'éveil du *yang*. Par ailleurs, l'excès du vent, la surabondance du *yang* furent combattus à l'origine, nous dit-on, par l'invention du luth à cinq cordes ; le débordement des eaux, la surabondance du *yin*, furent réduits

(4) K'ouei, note Granet, fut découvert par Tchong-li, substitut de Hi-ho, le Soleil. Sa femme, noire et brillante comme un miroir, est peut-être la lune (*Danses et Légendes*, pp. 507 à 509).

par la danse de Yu-le-Grand, l'organisateur du monde : nouveau type d'alternance digne d'intérêt (5).

Le couple Fou-hi — Niu-koua est la personnification du couple *yin-yang* dans la genèse de l'Empire. Les douze tubes de Ling-louen se divisent en six *yin* et six *yang*, respectivement liés à des nombres pairs et impairs. Comme s'unissent Fou-hi et Niu-koua, tons *yin* et tons *yang* associés composent la mélodie. Ils en constituent en quelque sorte les temps faibles et les temps forts, ce que sont *yin* et *yang* dans l'alternance cosmique. Mais lesquels sont à l'image des autres, et n'y a-t-il pas finalement identité foncière entre les deux mouvements ? Granet a judicieusement insisté (6) sur la richesse de signification du langage utilisé par Tchouang-tseu (ch.14), à propos de la grandiose symphonie de Houang-ti : *yi ts'ing yi tchouo, yin yang tiao ho,* « un pur, un trouble, *yin* et *yang* concertent et s'harmonisent ». Mais si *ts'ing* et *tchouo* évoquent la partie limpide et la lie d'un liquide, la ténuité et la lourdeur, ils peuvent s'interpréter comme le son aigu et le son grave : c'est le sens que leur donne un passage du *Li-ki* (XVII,2) cité plus loin, et c'est celui qui convient ici, dans un texte tout entier consacré à la fonction musicale en tant que symbole des rythmes de l'univers. Strictement parallèle, et bien entendu équivalente au *yi yin yi yang* du *Hi-ts'eu,* cette formule exprime dans sa concision le rythme propre-

(5) La nouveauté n'est en fait que partielle : les instruments à vent appartiennent à Niu-koua, le luth *k'in* à Fou-hi. Faut-il en inférer pourtant que le *yin* est ici du ressort de Fou-hi, et le *yang* de Niu-koua ? Il y aurait alors échange « hiérogamique » d'instruments et de fonctions, comme dans le cas du compas et de l'équerre (cf. René Guénon, *La Grande Triade,* ch. XV). Houang-ti, roi solaire, est l'inventeur de la trompe de guerre ; celle-ci reproduit le cri du dragon qui, sous cet aspect au moins, est un emblème *yang*. Outre Yu-le-Grand, pourtant, Niu-koua contient l'excès des eaux. On a noté plus haut que la musique, bien que relevant du principe *yang,* peut être assimilée à l'œuvre de l'équerre, emblème de Niu-koua. Son rôle paraît bien être ainsi, comme dit Guénon, d'assurer la « stabilité du monde », en s'opposant au débordement des principes antagonistes.

(6) *La Pensée chinoise,* p. 123.

ment musical de l'alternance cosmique. En veut-on d'autres confirmations ? Relisons le précieux chapitre XVII du *Li-ki* (7), où s'exprime, par d'autres voies, la nécessité du rétablissement des liens entre le Ciel et la Terre : « *Yin* et *yang* entrent l'un avec l'autre en mouvement... Ainsi se produisent les cent transformations. Ainsi la musique imite-t-elle l'harmonie du Ciel et de la Terre. » « Les rites et la musique s'élèvent jusqu'au faîte du Ciel, ils se lovent sur la terre. Agissant comme le *yin* et le *yang,* ils permettent de communiquer avec les influences subtiles inférieures et supérieures (*kouei* et *chen*). »

∴

La musique est donc un symbole en action. On l'a vu plus haut à propos de la danse de Hien-tch'e et du mûrier creux, liés au solstice d'été : il s'agissait bien d'accompagner et de soutenir le cours du soleil. L'origine de la musique est, il est vrai, associée par Hi-ho aux cycles astronomiques, et par sa nature même à la rythmique du temps. Cette relation s'exprime à la perfection dans les correspondances établies par le *Yue-ling* entre, d'une part, les cinq notes et les quatre saisons plus le « centre » (7 bis), d'autre part la succession des douze mois et la génération (*cheng*) des « douze tubes, dont six mâles » qui « donnent tour à tour (la note) *kong* » (la première de la gamme) (*Li-ki,* VII,3). Il faut bien entendu comprendre que ces notes initiales sont celles de douze gammes successives.

Il n'entre pas dans notre propos d'examiner ici, en dépit de son importance, la clef arithmétique de ce système, telle que la révèle Liu Pou-wei en son *Liu-che tch'ouen ts'ieou* : la théorie en a été longuement développée par Marcel Granet, à l'ouvrage duquel on pourra se reporter (8). Nous observerons, par contre, combien la pratique rituelle de la musique

(7) Ce chapitre, intitulé *Yao-ki,* ou « Traité sur la musique », recueille, dit le P. Couvreur, « les débris d'un ouvrage plus ancien portant le même titre ».

(7 bis) Au « centre » de l'année correspond l'observation du ciel à partir du *ling-t'ai.*

(8) *La Pensée chinoise,* pp. 209 et suivantes.

et de la danse paraît essentielle au bon ordre du monde : en l'accompagnant rythmiquement, elle assure le cours régulier du temps.

Mois	Tubes	Notes	Eléments	Saisons
1 2 3	*t'ai-tseou* *kia-tchong* *keou-sin*	*kio* (la)	bois	printemps
4 5 6	*tchong-liu* *jouei-pin* *lin-tchong*	*tche* (do)	feu	été
	houang-tchong	*kong* (fa)	terre	
7 8 9	*yi-tsai* *nan-liu* *wou-yi*	*chang* (sol)	métal	automne
10 11 12	*ying-tchong* *houang-tchong* *ta-liu*	*yu* (ré)	eau	hiver

Tableau 1

Au premier mois du printemps, enseigne le *Yue-ling* (9), « il est prescrit au Directeur de la Musique de se rendre à l'École impériale (*pi-yong*) pour exercer les jeunes gens à la pantomime. » C'est au printemps, confirme le *Li-ki* (VI,1), qu'est enseigné le chant. Au troisième mois, qui fait suite à la période équinoxiale, « le *yang* se manifeste et se diffuse » (*Yue-ling*) ; aussi choisit-on « un jour faste » pour donner « un grand concert de musique ». En effet, commente K'ong Ying-ta, la musique favorise le *yang* et fait croître les êtres, ce que d'autres textes confirmeront plus loin. À la veille du solstice d'été, où le *yang* atteindra sa plénitude, il est ordonné de préparer, d'accorder, en vue du sacrifice saisonnier, toutes les variétés de tambours, d'instruments à cordes et à vent, les cloches et les pierres sonores. C'est ici, rappelons-le, que le *Tcheou-li* place la danse solaire de l'étang Hien. Au douzième mois enfin, le cycle musical s'achève par un « grand concert d'instruments à vent ». Ceux-ci trouvant en Niu-koua leur origine, faut-il comprendre, en fonction de nos

(9) Cf. notre traduction annotée de ce texte (Nice, 1972).

précédentes observations, que les instruments à cordes dérivés de Fou-hi, dominent en été ? Les textes connus ne le précisent pas formellement, mais la fonction des luths et des cithares paraît bien l'indiquer, outre que, selon le *Li-ki* (VI,1) leur enseignement se donne en été. Non qu'il s'agisse alors d'un renversement des correspondances établies plus haut : on ne célèbrerait pas la tendance saisonnière, on aiderait à la naissance — marquée par le solstice — du principe opposé.

Les correspondances illustrées par le *Yue-ling* permettent une autre remarque : le tube-étalon *houang-tchong* est cité deux fois : il correspond d'une part à l'interlude — sans durée — entre sixième et septième mois, au cours duquel l'empereur fait retour au *centre* du *ming-t'ang*, où il s'identifie à l'Axe du Monde, réactualisant le lien « central » entre le Ciel et la Terre ; il marque d'autre part le solstice d'hiver, temps de la domination absolue du *yin*, mais source par la même du cycle annuel, de l'ascendance continue du *yang*.

Le *Ta Tao lu*, le *Tcheou-li* confirment et précisent la fonction rituelle de la musique et de la danse en correspondance avec les solstices et les équinoxes : au printemps, la note *kio*, la danse utilise les plumes ; à l'été, la note *tche*, la danse s'accompagne de tambours et de tambourins ; à l'automne, la note *chang*, la pantomime utilise boucliers et haches d'armes ; à l'hiver, la note *yu*, la danse s'accompagne de lances et de boucliers. La correspondance des notes est bien la même que dans le *Yue-ling*, mais celui-ci, nous l'avons vu, place la note initiale *kong* comme « pivot », dans l'inter-saison.

L'année paysanne se rythme tout entière par des chansons, dont quelques unes nous ont été rapportées par le *Che-king*. Les plus typiques sont bien entendu les chants alternés qui marquent l'équinoxe de printemps, joutes amoureuses conclues par des offrandes de fleurs :

« Alors les gars avec les filles
font assaut de railleries
et s'offrent des pivoines. »

(*Che-king, Kouo-fong*, 7)

Ces chansons figurent et célèbrent, sur leur plan, l'harmonie retrouvée du *yin* et du *yang*, source de la fécondité de la nature. Aussi se concluent-elles par l'union des jeunes gens dans la campagne (10).

« Le festin sacrificiel (du printemps), lit-on par ailleurs dans le *Li-ki* (IX,1), s'accompagnait de musique ; par contre, il n'y avait pas de musique lors des offrandes de nourriture (automnales). C'était afin de se conformer aux principes du *yin* et du *yang*... La boisson alimente le souffle *yang* : c'est pourquoi on l'accompagne de musique ; le manger alimente le souffle *yin* ; c'est pourquoi il ne s'accompagne d'aucune sonorité. Tout son relève du principe *yang*. » C'est aussi pourquoi, d'autre façon, lorsque se produit une éclipse de soleil, la musique doit venir au secours du principe *yang* momentanément défaillant : « Au premier jour du dernier mois de l'automne, rapporte le *Chou-king* (II,4), les luminaires ne se rencontrèrent pas dans la constellation Fang (11). Les musiciens aveugles jouèrent du tambour. »

C'est que, si l'on en croit le beau récit de Lie-tseu, la perfection du jeu possède en elle-même une efficacité immédiate : de même que les fautes rituelles perturbent l'ordonnance naturelle, la note musicale à l'état pur ne se contente pas d'accompagner les phénomènes saisonniers, elles les produit : « C'était le plein printemps. (Cheu-wen) toucha la corde *chang*, qui correspond au tube *nan* : un vent frais se mit aussitôt à souffler, les arbres produisirent des fruits. L'automne venu, il toucha la corde *kio*, qui correspond à la cloche *kia* ; le vent tiède s'en revint, et les plantes se mirent à fleurir. L'été venu, il toucha la corde *yu*, qui correspond à la cloche jaune (*houang-tchong*) : le givre et la neige se mirent à tomber, les fleuves et les mares gelèrent aussitôt. L'hiver adve-

(10) Cf. à ce sujet : Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine* (Paris, 1919).

(11) Le *sieou* (astérisme) Fang (litt. la « maison », la Tête du Scorpion) est effectivement, selon le *Yue-ling*, la mansion zodiacale correspondant au neuvième mois, c'est-à-dire, en mode « luni-solaire », la constellation qui se trouve, à cette époque, en opposition solaire. La perturbation constatée dans l'harmonie des cours des deux luminaires se traduit en fait par une éclipse de soleil.

nu, il toucha la corde *tche*, qui correspond au (tube) *jouei-pin* : le *yang* manifesta son éclat, la chaleur devint brûlante, la glace fondit en un instant. » (12)

On vient de voir comment la musique, née au centre du monde et liée aux rythmes du cosmos, permet l'organisation de l'univers ; comment, en conséquence, elle rythme le temps. Identifiée à l'œuvre de l'équerre, rythme-t-elle aussi l'espace ? Il semble que l'apport des musiques extérieures, « barbares », tel que le rapporte le *Li-ki* (ch.XII), s'effectue par les quatre portes cardinales du *ming-t'ang*. Le rytme de l'espace est par nature une fonction de la danse, dont nous ne traitons ici qu'incidemment. Toutefois, les antiques systèmes de correspondances ont des implications plus générales : si les sons correspondent aux saisons, ils s'identifient par là même aux orients. Chef d'orchestre du temps, la Grande Ourse le rythme par des signaux dans l'espace — exactement, si l'on ose dire, par une mesure à quatre temps. Rappelons brièvement les classifications numériques qui régissent l'ordre des interventions musicales.

Nous avons dit que les intervalles sonores sont déterminés par douze tubes (*liu*) de longueurs différentes, correspondant aux douze mois de l'année, et répartis en six tubes *yang* (longueurs impaires, mois impairs), et six tubes *yin* (longueurs paires, mois pairs). Chacun des tubes, rapporte le *Li-ki*, donne la note initiale *kong*, le « palais », d'une gamme de cinq notes. Ces cinq notes sont mises en rapport : avec les quatre saisons et l'inter-saison « centrale » ; avec les quatre directions cardinales et le centre ; avec les cinq éléments. Le même système d'équivalences est par ailleurs clairement exprimé dans le *Li-ki* (VII,3) : « (La Terre) distribue les cinq éléments dans les quatre saisons... Dans leur mouvement les cinq éléments alternent et s'éliminent l'un l'autre. (Il y a) cinq éléments et quatre saisons. (Au cours des douze mois, ils font une révolution et sont tour à tour le pivot. (Il y a) cinq notes, douze tubes dont six

(12) Lie-tseu, ch. 5. Cf. le tableau I pour la correspondance des saisons avec les notes et avec les tubes équinoxiaux et solsticiaux.

mâles ; ils font une révolution et donnent tour à tour (la note) *kong* (le « palais »).

Un autre système numérique, cité notamment par Houai-nan tseu, distingue les timbres et fait correspondre les huit sons aux huits vents, c'est-à-dire aux quatre directions cardinales et aux quatre directions intermédiaires. Ainsi chaque type d'instrument concourt-il à l'harmonie totale :

— les tambours (*kou*), donnant le *son de la peau*, correspondent au Nord
— la flûte, *ho* ou *cheng* donnant le *son de la calebasse* correspond au Nord-Est
— les flûtes droites, donnant le *son du bambou*, correspondent à l'Est
— la caisse de bois (*tchou*), donnant le *son du bois*, correspond au S.-Est
— la cithare *k'in* (13), donnant le *son de la soie*, correspond au Sud
— le sifflet d'argile, *hiuen*, donnant le son de la terre, correspond au S.-Ouest
— la cloche (*tchong*), donnant le *son du métal*, correspond à l'Ouest
— les pierres sonores (*k'ing*), donnant le *son de la pierre*, correspondent au N.-Ouest

Telle est la définition, sonore et spatiale à la fois, du *concert*, riche par ailleurs de symboles et d'efficiences, dont nous ne pourrons épuiser ici tous les échos.

On devine qu'homologués aux huit directions de l'espace, les huit timbres de ce concert, le sont par là même aux huit trigrammes (ici dans la disposition de Wen-wang) :

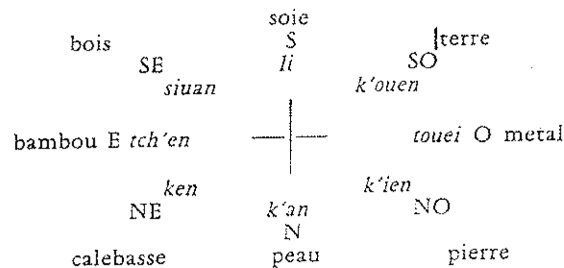


Tableau 2

Il n'est finalement pas de meilleure figure du symbolisme cosmique de la musique que la cithare *k'in :* elle est en effet l'image du Ciel par sa face supérieure bombée, celle de la Terre par sa face inférieure plane ; ses cinq cordes correspondent aux cinq planètes, ou aux cinq éléments : elles rejoignent en fait tout le système des correspondances à base quinaire, puisqu'elles donnent les cinq notes de la gamme. Il existe toutefois un *k'in* à sept cordes. Le premier devait son origine à Fou-hi ; la sixième corde lui fut ajoutée, dit-on, par Wen-wang, la septième par Wou-wang ; elles donnent les demi-tons *pien-kong* et *pien-tche*. Certes, les sept cordes ainsi déterminées correspondent aux sept corps célestes. Mais ne s'agit-il pas d'une altération, à peine moins importante que la modification, par le même Wen-wang, de l'ordre des trigrammes de Fou-hi ?

***

Il avait suffi de quatre cordes à Cheu-wen, non pour exprimer, mais pour réaliser toute l'harmonie du monde. Chacune des cordes, touchée séparément, avait ouvert le concert cyclique des saisons ; « lorsqu'enfin la note *kong* fut jouée simultanément sur les quatre cordes, un vent léger souffla, de gracieuses nuées flottèrent (dans le ciel), une douce rosée se mit à tomber, des sources abondantes jaillirent... » (Lie-tseu, ch. 5). Cette musique surnaturelle manifeste, comme l'exprime Houang-ti en commentant sa fameuse symphonie cosmique, « en mode humain l'activité du Ciel » (Tchouang-tseu, ch. 14). C'est bien de la symphonie du monde qu'il s'agit, en cet autre texte capital où paraît tour à tour l'alternance de l'exaltation et de la décadence (*yi cheng yi chouai*), de la limpidité et du trouble, ou de l'aigu et du grave (*yi ts'ing yi tchouo*), de l'abaissement et de l'élévation (*yi fen yi k'i*), de la mort et

(13) C'est donc ici le tambour, et non le *cheng*, qui s'oppose symboliquement au *k'in*. Le tambour, comme le *cheng*, est assimilé au tonnerre ; on a vu plus haut qu'il renforce le principe *yang*. La position solsticiale apparemment inversée des deux instruments confirme à nouveau qu'ils ne s'identifient pas au principe dominant, mais l'équilibrent ; ils assistent, à sa naissance, le principe opposé.

de la vie (*yi seu yi cheng*), l'harmonieuse concertation du *yin* et du *yang*, le rythme des éléments, des saisons, des astres et des êtres.

Une telle harmonie semble d'ailleurs résulter, non seulement de la qualité des sons et de la maîtrise du jeu, mais aussi de l'harmonie de l'orchestre dans sa composition et sa disposition : « En bas, les flûtes *kouan* et les tambourins à manche *t'ao-kou* s'accordent (entre les signaux donnés par) la caisse de bois *tchou* et le tigre couché *yu*. Les flûtes *cheng* et les cloches emplissent les intervalles. Les oiseaux et les quadrupèdes se mettent à sautiller... » (*Chou-king*,1,5). Texte auquel le *Li-ki* (XVII,2) fait écho d'autre manière : « Ainsi, nous enseigne-t-il, (les sons) aigus (*ts'ing*) et clairs (*ming*) figurent le Ciel, (les sons) larges et puissants figurent la Terre, le commencement et la fin figurent les quatre saisons, tours et retours figurent le vent et la pluie. (Les cinq sons semblables aux) cinq couleurs font un ensemble sans confusion. (Les huit timbres semblables aux) huit vents correspondent aux (douze) tubes, et sont ainsi sans défaut. Les cent mesures sont bien rythmées et constamment respectées. Le ténu et l'ample l'un l'autre se complètent, le début et la fin l'un l'autre se produisent. Les aigus et les graves (*ts'ing, tchouo*) se trament (*king*) mutuellement, ils dominent alternativement l'harmonie. »

Encore faut-il ajouter — nous le rappellerons en des circonstances plus précises — que si la musique a le pouvoir de concourir à l'organisation, à l'harmonie du monde, sa contrefaçon ou son mauvais usage peuvent le désorganiser, ou en tous cas réduire à merci les exécutants téméraires. De tels actes, sous Houang-ti, rapporte Sseu-ma Ts'ien, amenèrent calamités et maladies, pluie et vent, sécheresse et stérilité du sol. Ceci est la contrepartie normale de cela.

2. *La musique harmonise l'Empire.*

Dès les premières lignes de cette étude, on n'a pas manqué d'apercevoir comment, de la façon la plus

immédiate, les liens s'établissaient entre le concert royal et la fonction médiatrice de l'Empereur au centre de son domaine. Rien d'étonnant à ce qu'il appartienne à l'Empereur seul d'assurer, comme le dit Mo-tseu, la « concertation du *yin* et du *yang*, de la pluie et de la rosée. » On a vu, à l'aube d'une ère nouvelle, Chouen consultant les astres et normalisant les tubes musicaux. Révisant le calendrier, l'empereur Wou des Han réforma *corrélativement* les tubes sonores : « Les divisions de l'année, rapporte Sseu-ma Ts'ien, furent dès lors correctes ; la note *yu* fut de nouveau pure... le *yin* et le *yang* se séparèrent et s'unirent de façon régulière. » On aperçoit, ici et là, un parallélisme entre la musique et l'astrologie, que renforcent d'ailleurs les allusions du *Che-king* au *ling-t'ai*, tour centrale depuis laquelle sont observés les cycles célestes. « Ma musique (*wou tseou*), dit Houang-ti, le Premier Empereur, manifeste en mode humain l'activité du Ciel. » Houang-ti est d'ailleurs le seul à pouvoir maîtriser impunément cette musique-là. Confucius lui-même souligne (*Louen-yu*, ch. 8). que dans tout Empire qui « possède la Voie » (*tao*), l'ordonnance des rites et de la musique est du ressort exclusif de l'Empereur. Qu'elle soit entre les mains des princes est le signe d'un empire dépourvu de « Voie », littéralement « dévoyé » (*t'ien-hia wou tao*), d'un dérèglement majeur, cause d'instabilité, de désordre, à tous préjudiciables.

L'Empereur est assisté dans cette fonction par un Directeur de la Musique (*sseu-yao*) et, on l'a dit, par un groupe de musiciens, aveugles comme leur chef :

« Voici les musiciens aveugles,
voici les musiciens aveugles :
ils sont au palais de Tcheou ! »

chante le *Che-king* (*Song*, 2). Ce ne'st sans doute pas un hasard si le caractère *kou*, utilisé pour les désigner, associe au radical de l'œil le caractère phonétique *kou*, dont le sens est le battement du tambour : l'état paraît donc inséparable de la fonction. Fonction non limitée, d'ailleurs, à l'exécution de concerts rituels : le *Tcheou-li* nous apprend que ces musiciens aveugles étaient chargés de vérifier périodiquement l'adéquation des signes vocaux, laquelle était com-

me un symbole de l'ordre dynastique. Exemple encore — et non des moindres — du rôle de la symbolique sonore dans l'harmonie de l'univers chinois.

Nous avons précédemment aperçu le maître de musique de Chouen, le légendaire K'ouei, dont on ne sait trop s'il était un dragon, un monstre boiteux ou un génie des montagnes, mais dont on sait par contre qu'il inventa le tambour et fut le détenteur d'extraordinaires pouvoirs : « Seul un Saint, fait dire Liu Pou-wei à Chouen, sait mettre de l'harmonie dans les principes de la musique. K'ouei a le talent de créer cette harmonie, afin de donner la paix à l'Empire. » (14). Paix dont on trouve encore l'expression idyllique dans le Li-ki (XVII,3) : « Lorsqu'un grand homme use des rites et de la musique, le Ciel et la Terre deviennent lumineux, le Ciel et la Terre s'unissent volontiers, le *yin* et le *yang* alternent, les dix mille êtres sont réchauffés, couvés, couverts et nourris. La végétation est florissante, les germes recourbés se développent. Les oiseaux prennent leur essor, les cerfs, les bêtes à cornes naissent, les animaux hibernants viennent à la lumière et revivent. Les oiseaux couvent, les animaux à poils engendrent et nourrissent. Les fœtus prennent vie et n'avortent pas ; les œufs sont féconds et ne s'altèrent pas. Or tout cela résulte du pouvoir (*tao*) de la musique. »

L'obtention de cet ordre dans l'Empire, ici manifesté par l'action déterminante du principe *yang*, nécessite sans doute pouvoirs et connaissances, mais encore le respect de certaines règles essentielles. C'est ainsi que, si ce même ordre suppose que soient préservés les rites et les vêtements cérémoniels des dynasties déchues, il exige de même la conservation de leur musique et de leurs instruments. Le *Li-ki* (ch. XII) énumère les instruments de musique de Lou, qui sont précisément ceux employés sous les « quatre dynasties » (*sseu-tai*). Aux concerts rituels des Tcheou sont conviés et honorés les rejetons des dynasties anciennes, Hia et Chang. Le *Tcheou-li* cite les pièces de musique et de danse enseignées aux jeunes princes, et dont chacune évoque un grand souverain de l'anti-

(14) *Liu-che tch'ouen-ts'ieou*, cité par Granet, *Danses et Légendes*, p. 506.

quité : Yao et Chouen, Yu, fondateur des Hia, et T'ang, fondateur des Chang ; Wou-wang enfin, fondateur des Tcheou. N'est-ce pas ce que veut dire le poète Li T'ai-po, lorsqu'il écrit :

« Les danses anciennes illustrent le chant d'un royaume déchu » ?

Il existe par ailleurs, nous enseigne le *Li-ki*, une relation d'analogie précise entre l'ordre impérial et les notes de la gamme : « *Kong*, c'est le prince, *chang*, ce sont les vassaux, *kio*, c'est le peuple, *tche*, c'est le service (de l'Etat), *yu*, ce sont les choses, les ressources (*wou*). Lorsque les cinq (notes) sont sans trouble, la mélodie ne comporte aucune dissonnance. Si *kong* (est à l'origine du) trouble, (la mélodie) est fruste : le prince est arrogant. Si *chang* (est à l'origine du) trouble, (la mélodie) penche, dévie : les charges sont mal remplies. Si *kio* (est à l'origine du) trouble, (la mélodie) est chagrine : le peuple récrimine. Si *tche* (est à l'origine du) trouble, (la mélodie) est plaintive : le service (de l'Etat) est accablant. Si *yu* (est à l'origine du) trouble, (la mélodie) est abrupte : les ressources s'épuisent. Si les cinq (notes) ensemble (sont à l'origine du) trouble, empiétant les unes sur les autres, c'est le temps du mépris. Lorsqu'il en est ainsi, l'Etat est à la veille de sa ruine. » (XVII,1).

Cette étroite interdépendance explique sans doute la raison pour laquelle l'épreuve de tir à l'arc imposée aux officiers impériaux s'accompagnait de musique : celle-ci n'en était pas seulement l'ornement (*che*), puisque le tir devait, sous peine de disgrâce, se soumettre à son rythme. Etaient choisis et complimentés, dit le *Li-ki* (XLIII,1), « ceux dont la cadence s'accordait à la musique. »

D'une façon très générale d'ailleurs, le rôle révélateur de la musique fut de tout temps observé, et utilisé : « Je désire, proclame Chouen, entendre les six tubes mâles, les cinq sons, les huit timbres, afin de (connaître si) le gouvernement est négligé, grâce aux (chants) sortis (*tch'ou*) (de la cour) et à ceux qui viennent du dehors (*na*)... » (*Chou-king*, I.5). Il faut se souvenir en effet que l'une des fonctions initiales de l'Empereur consiste à harmoniser, à faire

vérifier les sons et les timbres ; la fonction exécutive a pour rôle de les faire respecter. Aussi, confirme le *Li-ki* (XVII,1), « (le Sage), en examinant les sons connaît les airs, en examinant les airs connaît la musique, en examinant la musique connaît le gouvernement. » C'est un signe qui, en aucun cas, ne peut tromper.

Si elle révèle les méthodes, et somme toute la qualité traditionnelle du pouvoir, la musique est aussi, en elle-même un instrument de gouvernement, en raison du caractère propre manifesté par chacun des huit timbres. C'est ainsi que, selon le *Li-ki* (XVII,3) « le son des cloches est retentissant (*k'eng*) ». Il est lié à la proclamation des ordres et aux entreprises militaires. Le son de la pierre (*k'ing*), que d'autres textes qualifient de céleste (nous avons vu qu'il correspond au trigramme *k'ien*), de pur, d'immuable, a la réputation d'inciter au recueillement, à la méditation. Dans le *Li-ki,* il est seulement qualifié de « minéral » (*che*) ; la clarté de ce son provoque, dit-on, le discernement (*pien*), et conduit à penser à la mort. « Le son de la soie est plaintif (*ngaï*) », ce qui appelle le sens du devoir, et la détermination (*tche*). Le son du bambou évoque, assure-t-on, l'idée d'excès, de débordement (*lan*), et en conséquence celle d'assemblée (*houei*). Le son des petits et grands tambours (*kou* et *p'i*) est bruyant (*houan*) ; ce bruit provoque l'émotion (*tong*), laquelle est propre à pousser les foules en avant. Granet, commentant un passage du *Tso-tchouan,* note semblablement, que le son du tambour pousse la troupe en avant et marque le début du combat, tandis que le son de la clochette en marque la fin. *Ning-tin* est le nom de la clochette dans le *Tso-tchouan* ; or *ning* a le sens d'apaisement, de repos (15). Au Prince sage de faire preuve lui-même de discernement en usant comme il convient des instruments de son orchestre.

Il n'est pas indifférent d'observer que la musique chinoise est liée à tous les étalons de mesures usuels, ce qui est encore pour elle une façon de régler l'harmonie de l'Empire : le *houang-tchong,* qui donne la note fondamentale de la gamme, *kong,* est la base des unités de longueur : la quatre-vingt-dixième partie de sa longueur est le *fen,* qui est un dixième de pouce, *ts'ouen* ; des unités de capacité : il contient douze cents grains de millet, soit un *yao,* qui est le millième d'un boisseau, *teou* ; des unités de poids : ces douze cents grains pèsent douze *tchou,* dont vingt-quatre font une once, *leang.* On aperçoit ici quelques implications imprévues de la vérification périodique des symboles sonores.

(15) *Danses et Légendes,* p. 504. Elle correspond, il est vrai, à l'automne et au trigramme *touei,* c'est-à-dire traditionnellement à l'équilibre, au bien-être, à la sérénité.

On a souligné plus haut combien le « trouble » de la mélodie, ou la simple altération d'une note, pouvaient être significatifs du trouble dans l'Empire : conséquence très normale du système de correspondances dont nous avons relevé les éléments. Combien plus graves apparaissent les perversions délibérées du langage sonore ! Sseu-ma Ts'ien rapporte que Kie, le dernier des empereurs Hia, et Cheou-sin, le dernier des Yin, firent, en correspondance avec la décadence dynastique, composer des musiques perverses. Leur effet néfaste survécut même au compositeur : celui-ci s'étant jeté à l'eau, les airs s'entendaient la nuit au bord de la rivière : « Qui, le premier, les entend, son royaume est diminué ! »

∴

« Si l'Empereur aime la musique à l'extrême, enseigne Meng-tseu (5,2) le royaume de Ts'i approche la perfection. » Mais la puissance du royaume provient, ajoute-t-il, de l'harmonie qu'établit la musique entre le souverain et le peuple sous la forme d'une sorte de communion dans la satisfaction esthétique. De ce point de vue trop extérieur, il faut retenir une nouvelle forme d'équilibre dans l'Empire : l'harmonie des relations sociales. L'harmonie « sous le Ciel » appelle en effet comme une conséquence naturelle l'harmonie entre les hommes. Le processus inverse n'est d'ailleurs pas moins vrai : l'harmonie en l'homme, et entre les hommes, dont la musique est l'instrument, amène par extension l'harmonie dans l'Empire. Ainsi, ayant perçu la musique ancienne, « le Sage en parle, et parle de l'antique Voie. Cul-

tivant sa personne, il règle sa famille, puis donne à tout l'Empire la paix et l'harmonie. Ainsi se manifeste la musique ancienne. » (*Li-ki,* XVII,3).

Rappelons ici, et complétons, d'après le *Chou-king* (1,5), la proclamation fameuse de K'ouei, Directeur de la Musique sous Chouen : « Oh ! je frappe la pierre musicale, j'effleure la pierre musicale : les cent animaux viennent danser ensemble, parmi la foule des officiers s'établit la concorde ! » C'est grâce à la musique également que, sous les Tcheou, le *tsong-po,* Gouverneur du Temple ancestral, établissait « l'harmonie du haut et du bas » (*ho chang hia*), c'est-à-dire entre les différentes classes sociales (*Chou-king,* IV,20). « La musique est la voie de la concorde » (*tao-ho*), rapporte également Tchouang-tseu (ch. 33), d'après l'école confucéenne. Aussi lui paraît-il excessif de suivre Mo-tseu, qui préconise l'abolition de la musique, sous le prétexte qu'elle est une cause de trouble. Elle « harmonise les voix du peuple », assure encore le *Li-ki* (XVII,1). « Si la musique est parfaite, pas de ressentiment. » (*ibid.*). « Si (la musique était) bonne, (le peuple) imitait alors la vertu (du souverain). » (*Li-ki,* XVII,2).

L'art même des relations sociales, cher à l'éthique confucéenne, est réglé par l'agencement des tubes sonores : « On proportionne des tubes de différentes longueurs, on les groupe en ordre du premier au dernier, afin de figurer les devoirs à accomplir. On manifeste ainsi (dans la musique) les règles des relations entre parents, entre nobles et vilains, entre vieux et jeunes, entre hommes et femmes. » (*ibid.*). Si l'on en croit une autre partie du même texte, ce pourrait être une fonction essentielle de l'art musical que d'« établir l'union et l'harmonie entre père et fils, entre prince et sujet », que de « rapprocher tous les peuples » : « Telle est la règle, est-il affirmé, sur laquelle les anciens souverains ont fondé la musique. » (*Li-ki,* XVII,3). Encore avons-nous vu qu'en fait, un tel souci ne pouvait être que la conséquence de l'harmonie obtenue sur un plan plus élevé.

Autre type de relation très humaine qui ne doit pas être négligé, car il prolonge simplement les précédentes : c'est celle qui unit les vivants à leurs ancê-

tres défunts. La musique n'y contribue pas moins activement, et le *Che-king* se fait plusieurs fois l'écho de ce concours : « Hong ! hong ! les sons s'unissent, dans la révérence, l'accord et l'harmonie. Les ancêtres prêtent l'oreille. » (*Song,* 2). « Avec la révérence et l'harmonie, commente le *Li-ki,* que ne peut-on accomplir »

« Oh ! combien ! Là, combien (de musiciens) ! Ils disposent mes tambourins et mes tambours ! Les tambours battent sans relâche ! Ils réjouissent mon glorieux ancêtre ! » (*Song,* 5).

3. *La musique harmonise le cœur de l'homme.*

En fait, dit le *Li-ki,* si la musique « change les us et transforme les coutumes », c'est avant tout « parce qu'elle est capable de mettre la bonté au cœur du peuple. » Ainsi « réjouit-elle les Sages » (XVII,2). C'est que, lit-on ailleurs dans le même ouvrage, « tous les airs prennent naissance dans le cœur de l'homme », le cœur étant considéré, ainsi qu'il est habituel dans l'expression chinoise, en tant que siège du mental. Ce qui ne limite d'ailleurs pas nécessairement à ce domaine la valeur symbolique de telle ou telle formule.

L'équilibre psychique de l'individu, la rectitude de l'être moral, sont bien entendu le souci majeur de la doctrine confucéenne. « On peut dire de Kong-tseu, enseigne Meng-tseu (V,2), qu'il est comme une grande symphonie. Dans une grande symphonie, le son du métal marque le début, les carillons de jade la fin. Le son du métal ouvrant le concert, fait commencer les accords (de tous les instruments) ; les carillons de jade marquant la fin, font cesser les accords (de tous les instruments). Donner le signal du début, c'est le propre de la prudence. Donner le signal de la fin, c'est le propre de la sagesse. » Telles sont les deux vertus cardinales évoquées par l'ordonnance du concert. Le rôle pédagogique de l'harmonie musicale ne s'y limite pourtant pas : déjà, l'empereur Chouen prescrivait à son Directeur de la Musique, simultanément chargé de l'éducation des princes : « (A l'aide de la musique, apprenez-leur à unir) la rectitude et la modération, l'indulgence et la sévérité,

la rigueur et l'absence de cruauté, la brièveté et l'absence de vanité... » (*Chou-king*, 1,2). D'une façon plus générale encore, le *Li-ki* (XVII,1) établit une relation directe entre la perfection atteinte dans la maîtrise des rites et de la musique et la possession de la vertu, proposition dont le commentaire de Kong Ying-ta renverse non moins significativement les termes : « Tel qui a une réputation de vertu, c'est qu'il possède à la perfection les rites et la musique. »

L'action est en effet réciproque entre bonne musique et bons sentiments : « L'homme est-il sous l'influence de sons corrects, il lui faut nécessairement répondre à cette inspiration (*k'i*). Répond-il à cette inspiration, elle prend forme et produit une musique harmonieuse. » (*Li-ki*, XVII,2). On se souvient ici de l'adage en forme de jeu de mots selon lequel « la musique, c'est la joie » : le même chapitre du *Li-ki* en propose le développement, grâce à une impressionnante série de déductions : « Si l'on fait en sorte que la musique gouverne le cœur, le cœur devient, avec une parfaite aisance, calme, droit, filial, sincère. Si le cœur est calme, droit, filial, sincère, il possède la joie. S'il possède la joie, il est paisible. S'il est paisible, il est constant. S'il est constant, il (s'identifie au) Ciel. S'il (s'identifie au) Ciel, il (s'identifie aux) influences d'En-haut (*chen*). S'il (s'identifie au) Ciel, il est cru sans avoir à parler. S'il (s'identifie aux) influences d'En-haut, il s'impose sans avoir à se fâcher. Tel est (l'ordre des choses), si l'on fait en sorte que la musique gouverne le cœur ».

L'harmonie musicale qui, dit encore le *Li-ki*, trouve son point d'application au « centre » (*tchong*), c'est-à-dire dans le cœur, est en même temps issue du centre. Ce type d'échanges s'organise selon des règles exposées par le *Li-ki* en un système qui relève — ou peu s'en faut — de l'exégèse musicale : « Si le cœur est affecté par le chagrin, prétend-il, le son est absorbé et fugace. Si le cœur est sous l'impulsion du plaisir, le son est ample et se prolonge. Si le cœur est sous l'impulsion d'une joie subite, le son part soudain et se disperse. Si le cœur est sous l'impulsion de la colère, le son est pesant et acerbe. Si le cœur éprouve le respect, le son est franc et

net. Si le cœur éprouve de l'affection, le son est harmonieux et souple. » (XVII,1).

L'influence du son et de l'instrument est telle en fait, et si étroitement liée à la vie profonde de l'être, que nul ne peut en user impunément. Tel est notamment le cas du *k'in* dont les sons, rapporte le P. Amiot, premier découvreur occidental de la musique chinoise, « dissipe les ténèbres de l'entendement et rendent le calme aux passions. » Mais seul le Sage ose y toucher ; le vulgaire le contemple avec respect. Le son du *che*, autre forme de cithare, est également stérile entre des mains profanes. Ce qui, entre parenthèses, laisse deviner le caractère initiatique du maniement de tels instruments, et le dépassement, par leur jeu, du domaine psychologique.

Stérile ? Dangereux aussi. Et cela explique les précautions prises contre l'effet des sons altérés, des musiques néfastes, et que Mo-tseu prétendait conduire jusqu'à l'excès en bannissant toute mélodie. On a vu plus haut les liens entre perversion musicale et trouble dans l'Empire. Ils ne sont pas moins étroits avec les troubles du mental : (les sons) amples favorisent la perversité ; étriqués, ils inspirent la convoitise, prétend le *Li-ki* (XVII,2)... Toutes les fois que l'homme est sous l'influence de sons pervers, sa propre inspiration y répond nécessairement. Cette inspiration se manifeste et produit une musique licencieuse. » Tel est bien, semble-t-il, la justification des exclusives de Mo-tseu.

***

Il est confirmé cependant que, « lorsque la musique est bien conduite, les relations sociales sont pures, l'oreille et l'œil perçoivent clairement, le sang et le souffle connaissent l'harmonie et la paix, changent les us et changent les coutumes, sous le Ciel règne partout la quiétude. » Ces quelques lignes du *Li-ki* laissent apparaître une action globale de la musique, non seulement sur l'ordre social et sur l'ordre mental, mais aussi sur les perceptions sensibles, et même sur les fonctions corporelles essentielles. Ce texte n'est pas le seul à rapporter pareilles consta-

tations, on allait dire pareille thérapeutique. On lit en effet dans le *Che-ki* de Sseu-ma Ts'ien : « Les notes et la musique ébranlent le sang et ses conduits, mettent en circulation les esprits vitaux et donnent harmonie et rectitude au cœur. » Un écrit très voisin de Ts'ai Tch'eu y ajoute une action sur la dissipation des humeurs peccantes et sur la modération de l'embonpoint. Les correspondances du *Yue-ling* s'étendent, il est vrai, des cinq notes aux cinq viscères, et Sseu-ma Ts'ien précise que, si les cinq viscères correspondent aux cinq vertus, c'est par l'intermédiaire des cinq notes. Instrument de l'harmonie cosmique, la musique exerce sa fonction jusqu'aux limites du microcosme.

Ces multiples influences, tissées en l'être et autour de lui par les emblèmes sonores, indiquent assez pourquoi, ainsi que nous l'enseigne le *Sin-chou* (16), le nom ne peut être imposé à l'enfant sans qu'un musicien aveugle ait observé, au diapason, le son de sa voix : telle est la clef première de l'harmonie qui rythmera le déroulement de son existence. Faut-il souligner qu'une telle disposition est exactement parallèle à la mesure des emblèmes sonores par les musiciens impériaux ? N'est-ce pas de la voix dynastique qu'il s'agit alors, c'est-à-dire de la voix qui s'exprime « sous le Ciel », et dont dérive toute l'harmonie du monde ?

***

Les vertus multiples de l'harmonie musicale appellent finalement quelques remarques, où apparaîtront ses limites. Si le *Tao-te king* (ch. 2) célèbre l'accord des sons *(cheng)* et des tons *(yin)* (17), il constate par ailleurs (ch. 12) que « les cinq sons assourdissent l'oreille ». Ce que confirme Tchouang-tseu (ch. 12) : « Les cinq sons ont perverti l'oreille, de telle sorte que l'oreille ne perçoit plus rien. » Sans doute

(16) Cité par Granet, *Civilisation chinoise*, p. 379.

(17) *Cheng*, ce sont les notes, *yin*, c'est aussi la voix. Peut-être faut-il comprendre alors qu'il s'agit d'un accord des notes et des voix, c'est-à-dire d'un chant juste : symbole explicite de l'harmonie cosmique.

faut-il comprendre — le commentaire est, chez Tchouang-tseu, sans équivoque — que la perception de l'harmonie sonore est gâtée par les théories qui prétendent la régir, à savoir précisément les théories confucéennes dont nous avons donné quelque aperçu. Faut-il, pour retrouver le sens de la musique pure, l'isoler des perceptions sensibles, ce que fait déjà, d'une certaine façon, l'utilisation de musiciens aveugles ? Faut-il tenter de percevoir la musique par l'ouïe intérieure — au centre du cœur —, et non par l'oreille externe ? (18). Il n'est pas jusqu'à Confucius qui ne l'exprime sans ambage : « Lorsque la musique n'a pas de son, sentiment et volonté atteignent la perfection. » (*Li-ki*, XXVI). Mais — et le *Li-ki* le confirme en d'autres pages, — il ne s'agit là que d'un symbole de la vertu morale ; cette mélodie de l'âme se joue sur deux notes seulement : *jen* et *yi*, la « bienfaisance » et la « justice ». Si l'on fait abstraction de la mélodie, la vertu scintille. Autre est le point de vue de Tchouang-tseu, si son vocabulaire est semblable : la perfection de la symphonie cosmique, enseigne-t-il (ch. 14), c'est la perception de « ce qui n'a pas de son », ou plus précisément de ce qui n'en a pas encore, de l'en-deça du son : du principe de toute manifestation. Comment en approcher, sinon par le dépouillement, la raréfaction, la vacuité, où se développeront toutes les résonnances ? Ce qu'on perçoit, dit Lao-tseu (ch. 41), comme un « grand air aux sons raréfiés (*hi*) », c'est le Tao. Tout le reste s'explique en conséquence.

Pierre GRISON

(18) C'est ce qu'exprime le *T'ai-yi kin-houa tsong-tche* lorsqu'il parle de la perception de la « lumière » par l'oreille. On ne peut manquer d'évoquer en outre à ce sujet la doctrine hindoue selon laquelle est perçu par l'oreille un « son inaudible » qui est le reflet de l'Intelligence primordiale. C'est de *Shabda*, le « son » qui naît *bindu*, le « germe » de la manifestation.